

ART EXHIBITION CATALOGUES REPUBLISHED ON MICROFICHE

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
20 Newmarket Road
Cambridge
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication and production of master: 1978

Series: The purpose of this series is to make available those catalogues that have lasting interest through their text or their illustrations. Catalogues and cumulations of titles in the series are available from the publishers.

Serial numbers: Each title is identified by a three-part serial number. The first part of the serial number designates the sales list in which the title was first announced. The second part indicates the agent of publication, i.e. the museum, gallery or organisation that was responsible for the publication of the catalogue. The third part of the serial number is the number allotted to that title.

Copyright: The microfiche edition is the copyright of Chadwyck-Healey Ltd

Technical data:

Producing laboratory: Chadwyck-Healey Ltd.

ELI BORNSTEIN

RELIEFS STRUCTURISTES

1966 - 1975

ELI BORNSTEIN RELIEFS STRUCTURISTES 1966 - 1975

CENTRE CULTUREL CANADIEN
5, RUE DE CONSTANTINE 75007 PARIS

4 MAI - 7 JUIN 1976
M^o INVALIDES

*I must find the means of preserving the
luminous power which is the essence of
[Nature's] charm. I must put into it so much
abandon, so much luxury, that it will do one
good to see Nature in my paintings just as
it does in reality.*

Eugene Boudin, 1854

Although it is perhaps not immediately apparent,
this work is a continuation of the landscape
tradition in painting as transformed by the earliest
Impressionists like Boudin. The continuation
however is not in terms of the 19th century but at an
abstract and constructive level in terms of our
present knowledge and vision.

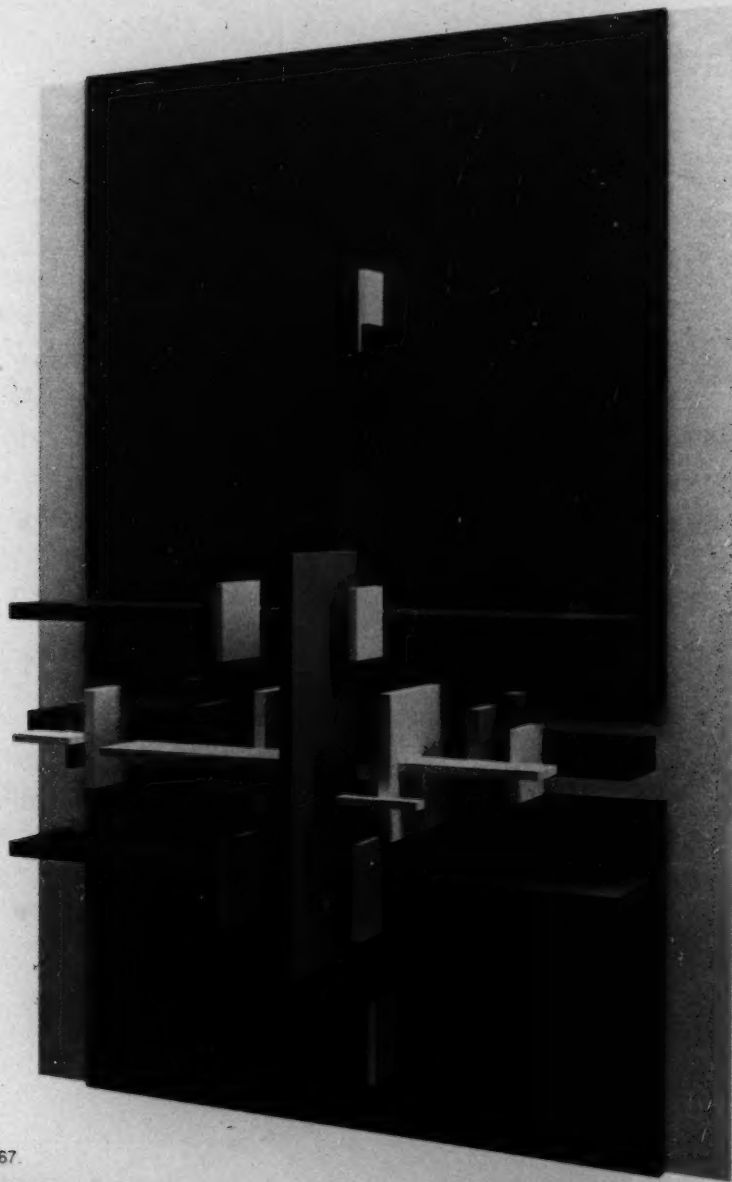
Evans, Eugene
1854

les termes actuels de notre connaissance et de notre
sécurité mais à un niveau différent et cependant selon
le doit cependant pas être perçu en termes du 19e
impressionnistes comme E. Degas. Ce prolongement
telle que transformée par les tout premiers
œuvre continue la tradition d'artiste en peinture,
Mémorial est pas immédiatement apparent, cette

*La Nature . . . je vais chercher à lui conserver
cette lumineuse force qui fait son charme.
Il y faudra mettre tant d'abandon et tant de
luxé qu'elle fasse du bien à voir dans les
tableaux comme elle en fait réellement.*

Eugène Boudin, 1854

Même si ce n'est pas immédiatement apparent, cette oeuvre continue la tradition paysagiste en peinture, telle qu'elle est transformée par les tout premiers impressionnistes comme Boudin. Ce prolongement ne doit cependant pas être perçu en termes du 19^e siècle mais à un niveau abstrait et constructeur selon les termes actuels de notre connaissance et de notre vision.



3. STRUCTURIST RELIEF No. 3, 1966-1967.

An artist's intent is inseparable from his work. The accelerated changes in 19th and 20th century art increasingly demanded of the artist clarification of his understanding of these many changes—thus the growing body of writing by modern artists as a necessary counterpart to their work. The writing serves neither as an apology, nor defense, nor indeed as any substitute for the work, but rather as an elucidation of the work's potential meaning, expression, and development amid the myriad complexities and confusions of our times.

There is often a negative reaction to artists writing about their work and an insistence upon the work of art's ability to "speak" entirely for itself—a feeling shared by artists themselves. Time, of course, ultimately clarifies and reveals the true nature and significance of the work as well as the artist's intent. But this process may require the passing of generations, if not centuries.

L'intention de l'artiste est inséparable de son œuvre. Les rapides transformations de l'art aux 19^e et 20^e siècles ont exigé de l'artiste qu'il clarifie toujours plus sa compréhension du'il a de ces nombreux changements—d'où le nombre croissant d'écrits par les artistes modernes comme commentaires associés à leur œuvre. L'écrit ne sert pas à statuer, ou à interpréter l'œuvre; il ne se sert pas à éclaircir, ou à expliquer l'œuvre; il ne se sert pas à statuer, ou à interpréter l'œuvre; il ne se sert pas à éclaircir, ou à expliquer l'œuvre, de son contenu esthétique, ou potentielle de l'œuvre, de son expression et de son développement au sein des conditions et conditions multiples de notre temps.

Il y a souvent une action négative à l'égard des commentaires de l'artiste sur son œuvre, sous prétexte que celle-ci "devrait" parler "d'elle-même"—seulement d'elle-même, souvent parlée par les artistes eux-mêmes. La poésie, il est vrai, finit par clarifier et révéler la véritable nature et le sens de l'œuvre, ainsi que l'intention de l'artiste. Mais ce processus peut prendre des générations, voire des siècles.

L'intention de l'artiste est inséparable de son oeuvre. Les rapides transformations de l'art aux 19e et 20e siècles ont exigé de l'artiste qu'il clarifie toujours plus la compréhension qu'il a de ces nombreux changements—d'où le nombre croissant d'écrits par les artistes modernes comme contrepartie nécessaire à leur oeuvre. L'écrit ne sert pas à justifier, ou à défendre l'oeuvre; il ne se substitue pas à elle. Il faut plutôt y voir l'éclaircissement de la signification potentielle de l'oeuvre, de son expression et de son développement au sein des complexités et confusions multiples de notre temps.

Il y a souvent une réaction négative à l'égard des commentaires de l'artiste sur son oeuvre, sous prétexte que celle-ci devrait "parler" d'elle-même—sentiment d'ailleurs souvent partagé par les artistes eux-mêmes. La postérité, il est vrai, finit par clarifier et révéler la véritable nature et le sens de l'oeuvre, ainsi que l'intention de l'artiste. Mais ce processus peut prendre des générations, voire des siècles.



2. STRUCTURIST RELIEF No. 2, 1966.

"To see Cezanne is to foresee Cubism" said the Cubists Gleizes and Metzinger in 1912. To see Cezanne *and* Cubism is not only to foresee Suprematism, Constructivism and De Stijl, but to foresee the constructed relief and the development from pictorial space to real space.

Although the origins of the constructed relief can be traced to the pioneer modern art movements of Europe and Russia, structurist involvement with color in space and light as well as the relationship of this work to Nature is more uniquely North American. Rather than following any Russian or Dutch "traditions" this work is more closely allied to the unfolding implications of Impressionism as transplanted to this continent. Cezanne said he wished to make something "solid" out of Impressionism. The structurist relief strives to make something spatial out of Impressionism *and* Cezanne, as an art utilizing color and light not *of* but literally *in* space.

dans l'espace.

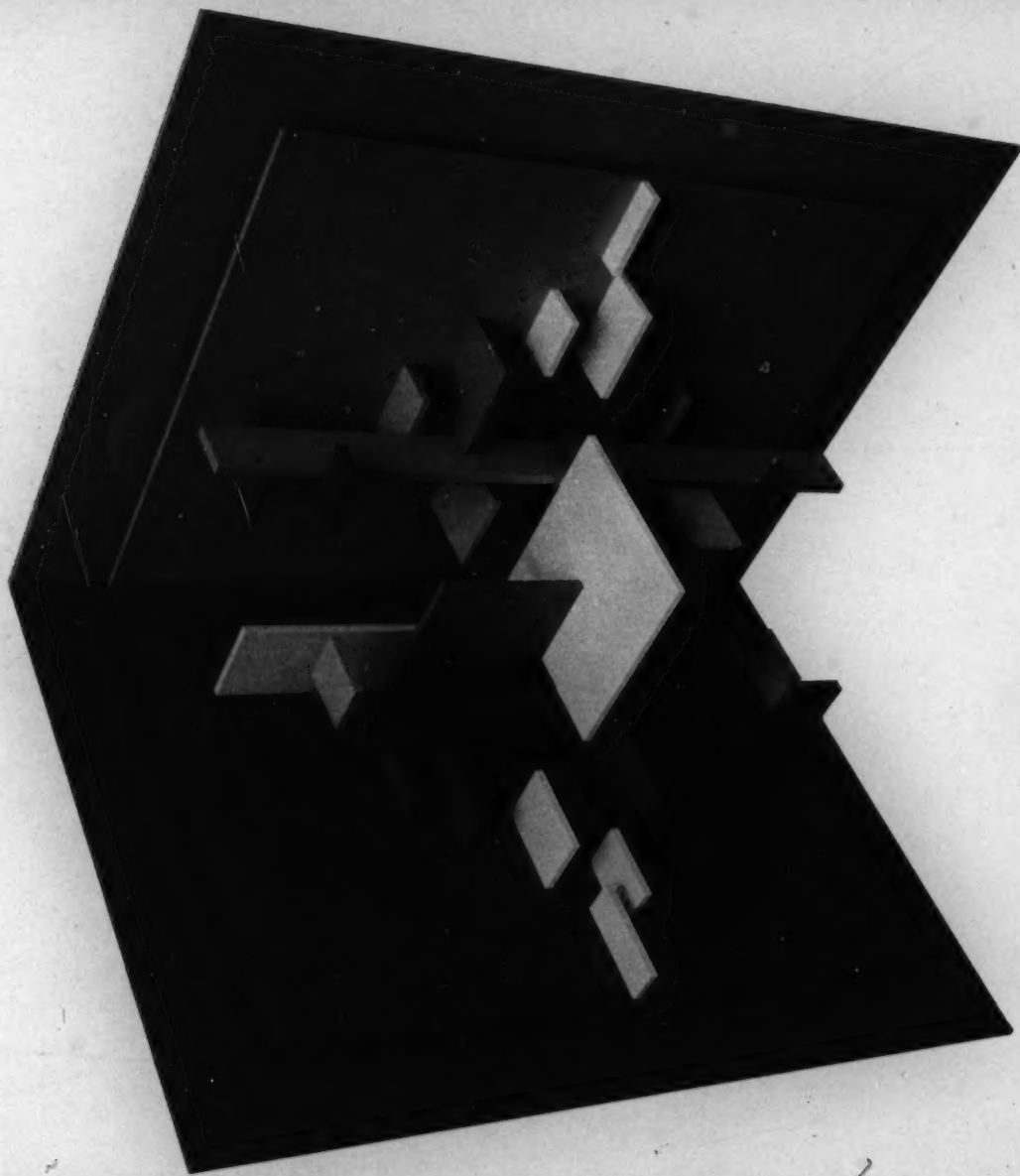
et de Cézanne, pour un art utilisant la couleur et la lumière non pas de l'espace mais l'intensité, dominante. Le relief n'est pas une échelle de valeurs, quelque chose de "solide", le point de l'angle, comme Cézanne disait qu'il souhaitait faire l'impressionnisme tel qu'il l'interprétait dans ce travail, car se sont développées à partir de l'histoire, cette œuvre est plus proche des choses, la suite d'une "tradition", mise en Nature est plus spécifiquement nord-américaine de même que la relation de cette œuvre avec la pour la couleur dans l'espace et pour la lumière, moderne d'Europe et de Russie, l'intérêt structurel construit dans les mouvements des papiers de l'art. Bien qu'on puisse tracer les origines du relief.

L'espace pictural à l'espace réel

C'est prévoir le relief construit et l'évolution de Suprématisme, le Constructivisme et le Dadaïsme, et la Cubisme, ce n'est pas seulement prévoir le cubisme Géricault et Maninier en 1912. Voir Cézanne voir Cézanne c'est prévoir le Cubisme, disaient les

"Voir Cézanne c'est prévoir le Cubisme" disaient les cubistes Gleizes et Metzinger en 1912. Voir Cézanne et le Cubisme, ce n'est pas seulement prévoir le Suprématisme, le Constructivisme et le de Stijl, mais c'est prévoir le relief construit et l'évolution de l'espace pictural à l'espace réel.

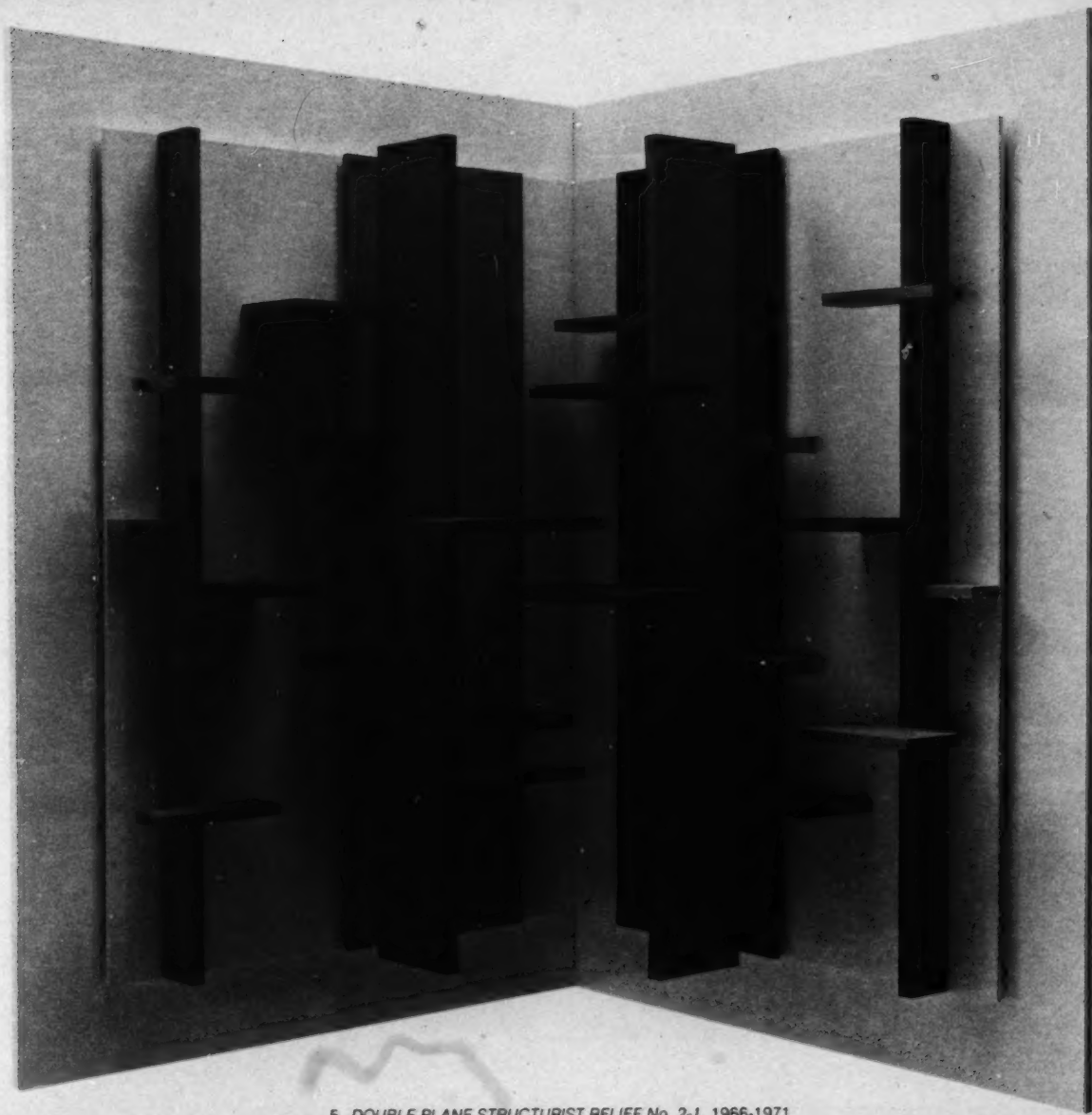
Bien qu'on puisse tracer les origines du relief construit dans les mouvements des pionniers de l'art moderne d'Europe et de Russie, l'intérêt structuriste pour la couleur dans l'espace et pour la lumière de même que la relation de cette oeuvre avec la Nature est plus spécifiquement nord-américaine. Au lieu de suivre quelque "tradition" russe ou hollandaise, cette oeuvre est plus proche des implications qui se sont développées à partir de l'Impressionnisme tel qu'il fut transplanté dans ce continent. Cézanne disait qu'il souhaitait faire quelque chose de "solide" à partir de l'Impressionnisme. Le relief structuriste s'efforce de faire quelque chose de spatial à partir de l'Impressionnisme et de Cézanne, soit un art utilisant la couleur et la lumière non pas de l'espace mais littéralement dans l'espace.



4. DOUBLE PLANE STRUCTURIST RELIEF No. 1, 1966-1970.

Whereas Impressionism made something permanent out of change, stopping time's image as in Monet's "instantaneity", the relief by its spatial, three-dimensional structure in ever changing light and view makes something changeable out of Nature's permanence—its creative process. This work partakes, in a very restricted but parallel way, of Nature's organic processes of growth by making something of limited changeability out of Nature's permanent and infinite changeability.

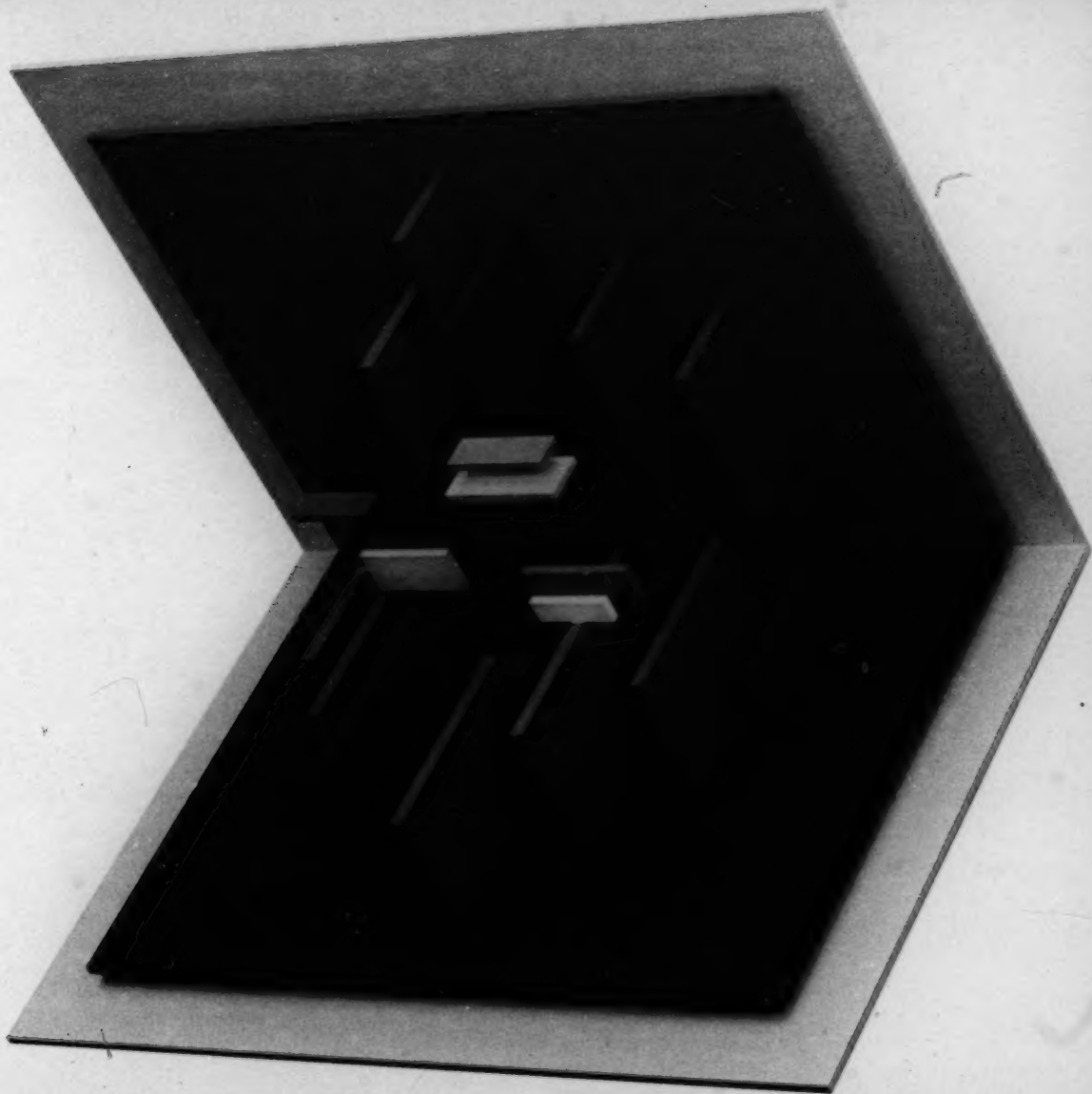
Alors que l'Impressionnisme fit du changement quelque chose de permanent, arrêtant l'image du temps comme dans "l'instantanéité" de Monet, le relief, par sa structure spatiale et à trois dimensions, vue d'une position et dans une lumière constamment changeantes, fait de la permanence de la Nature quelque chose de changeant—et qui n'est autre que le processus créateur de celle-ci. Cette oeuvre, d'une manière très restreinte mais parallèle, participe aux processus organiques de croissance de la Nature en révélant un caractère limité de changements à partir du caractère de changement infini et permanent de la Nature.



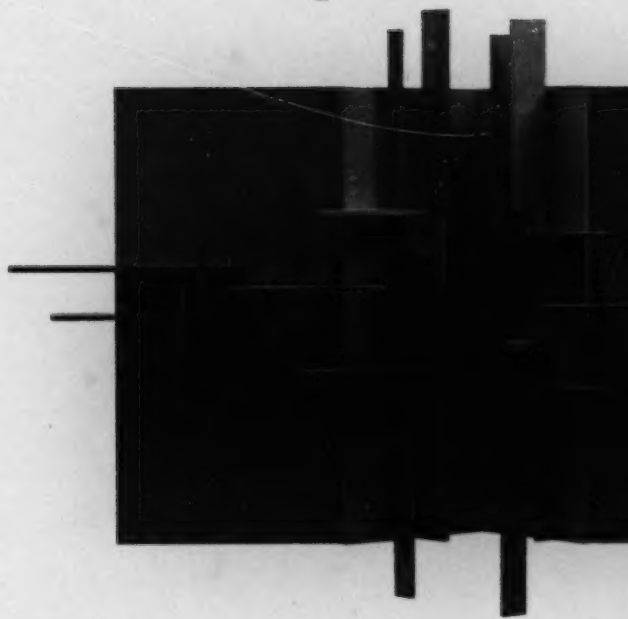
5. DOUBLE PLANE STRUCTURIST RELIEF No. 2-1, 1966-1971.

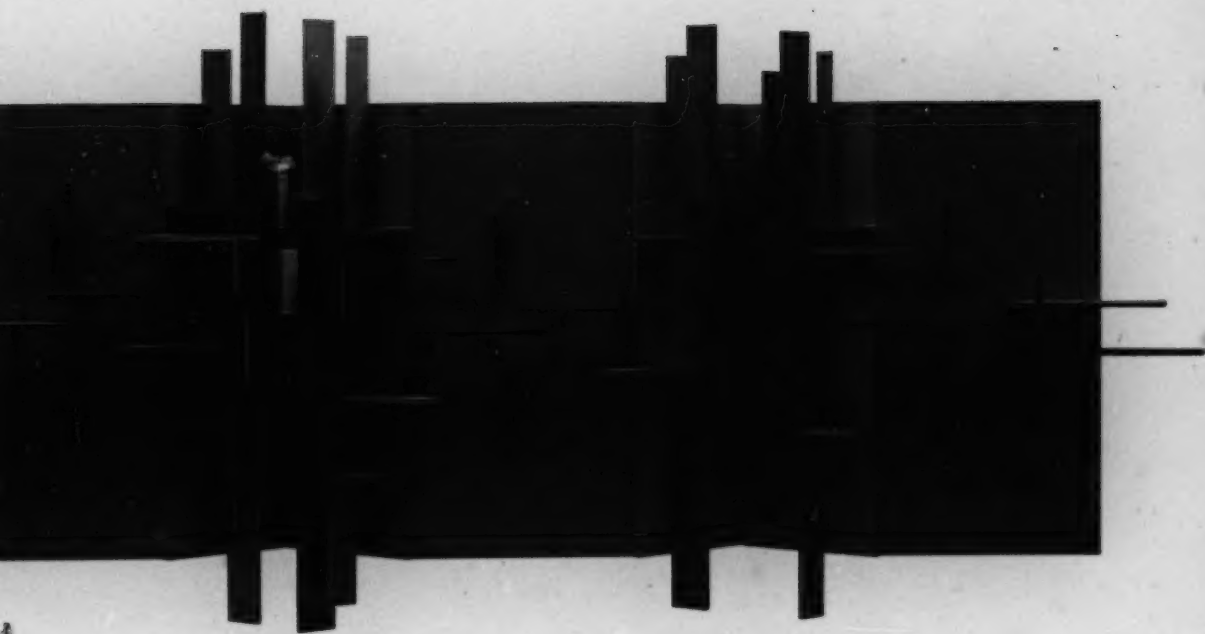
The traditional medium of painting is relatively passive, with its parallel frontal surface hardly projecting from the wall; the structurist relief, as a construction of color planes projecting outward and intruding into the room, actively inhabits and shares space (and light) with the viewer. This is a physical as well as psychological demand, like another occupant, another presence, which requires different orientations. The change is from painting as an illusionary window on the wall to painting as a tangible structural reality.

Le moyen d'expression traditionnel de la peinture est relativement passif, avec sa surface frontale parallèle qui se détache à peine du mur; le relief structuriste, vu comme une construction de plans de couleurs qui se projettent vers l'extérieur et pénètrent dans la salle, habite activement espace (et lumière) qu'il partage avec le spectateur. C'est là une exigence physique autant que psychologique, comme un autre occupant, une nouvelle présence, qui requiert différentes orientations. La transformation ici se fait de la peinture, comme fenêtre illusoire sur le mur, à la peinture comme réalité structurelle tangible.



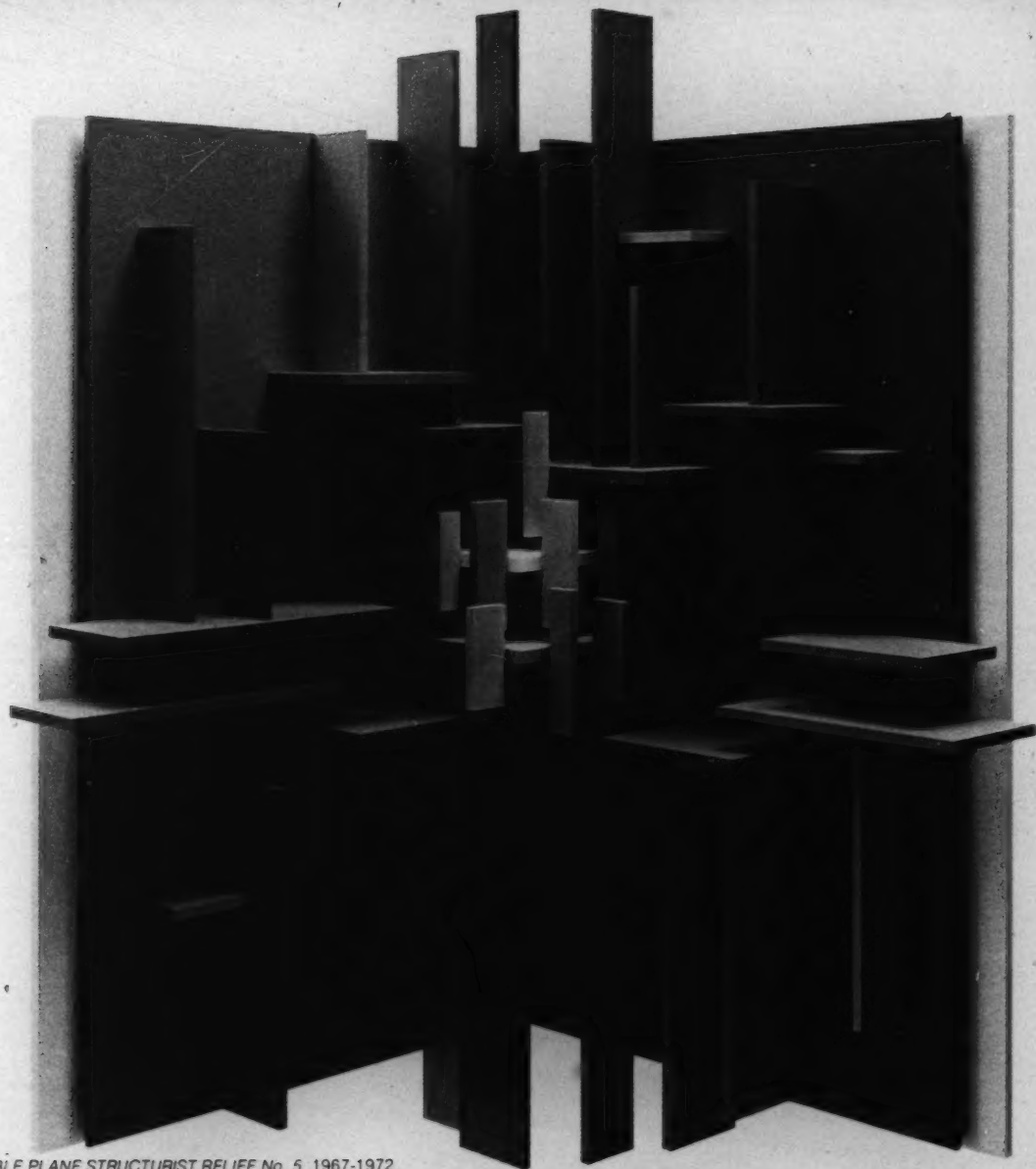
7. DOUBLE PLANE STRUCTURIST RELIEF No. 3, 1967-1969. Collection University of Saskatchewan, Saskatoon.





Color is the most fragile and elusive element in art. The development of its use on the canvas surface required centuries of growth in man's vision and awareness. Yet fragile as color may be in painting, its use in the constructed relief multiplies the complexities endlessly. Projecting color into real space and light parallels in a minute and primitive way Nature's reality. Varieties of flowers or butterflies inhabiting our natural environments reveal a lavish and incredible inventiveness of boundless color creation. Undoubtedly, centuries of continued effort in art will be required to accumulate the kind of knowledge and vision which can use this element in any way approaching Nature's luxurious abundance and abandon.

La couleur est l'élément le plus fragile et le plus difficile à saisir en art. L'évolution menant à son utilisation sur la surface d'une toile a demandé des siècles de croissance dans la vision et la conscience de l'homme. Pourtant, aussi fragile que puisse être la couleur en peinture, son utilisation dans le relief construit en multiplie à l'infini les complexités. Projeter la couleur dans la lumière et l'espace réel, c'est, d'une manière infime et primitive, créer un parallèle avec la réalité même de la Nature. Les variétés de fleurs ou de papillons qui habitent notre environnement naturel révèlent un esprit d'invention d'une richesse incroyable quand il s'agit de la création infinie des couleurs. Sans aucun doute il faudra, en art, des siècles d'efforts continus pour accumuler cette espèce de connaissance et de vision capables d'utiliser la couleur de façon à approcher quelque peu l'abondance luxuriante et l'abandon de la Nature.

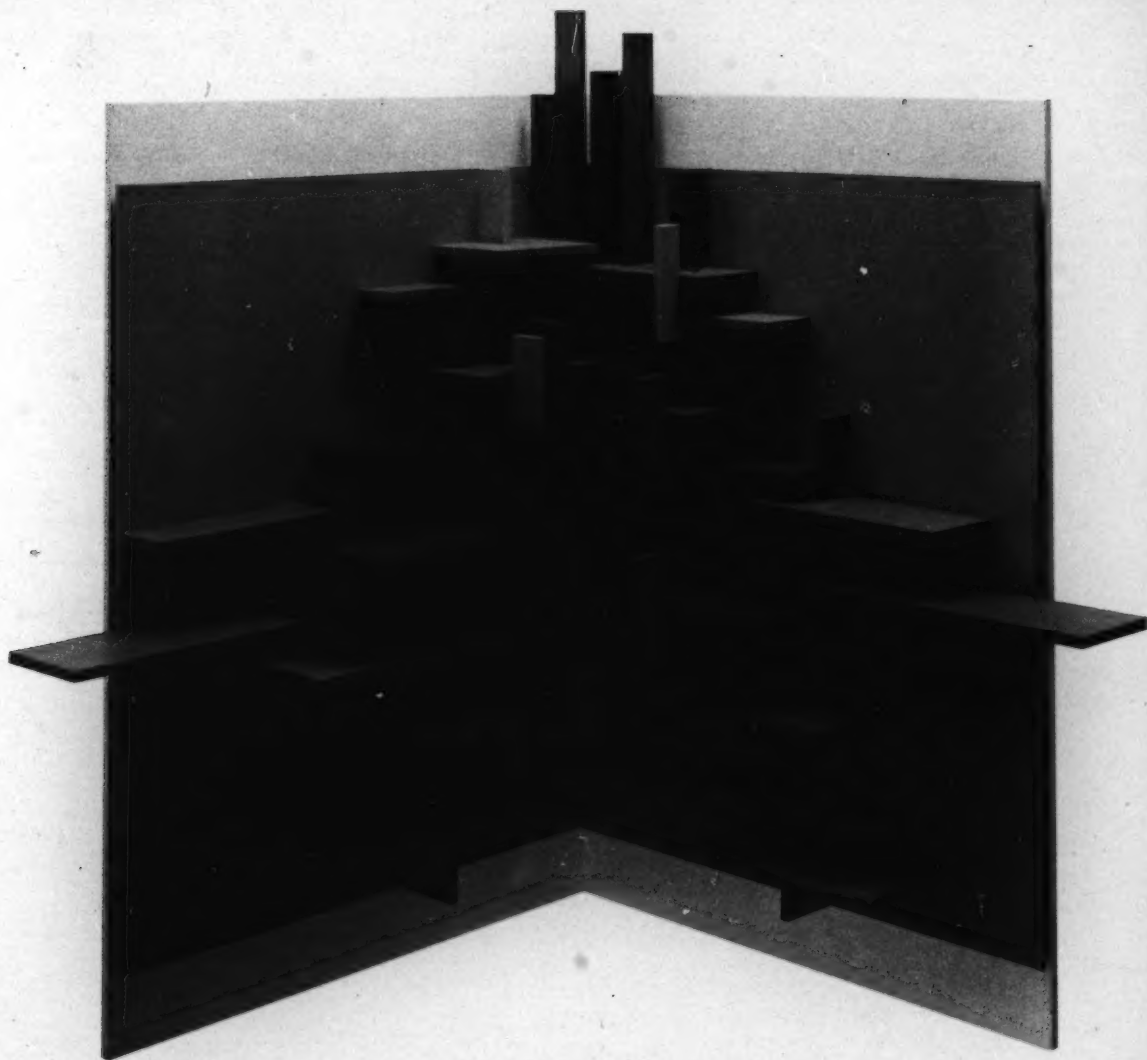


8. DOUBLE PLANE STRUCTURIST RELIEF No. 5. 1967-1972.

What is modern in art? Popular exploitation of the notions of "modern" or "avant-garde" has robbed these terms of their original credibility. When used most meaningfully, "modern" refers to the farthest reaches of a tradition, the furthestmost extensions of historical continuities into the present, which rest upon the countless shoulders of past creative contributions. Unfortunately, the present is simply not equipped to either recognize or confirm these significant additions to our awareness or vision. The frontiers of a living tradition are seldom discernible immediately because "modern" is too easily confused with contemporary fashion and the two are not necessarily synonymous. Only the future will reveal what is truly modern in the present and show how and where it continued or transformed the past. Vital traditions in art are not mere repetitions of the past but do maintain relevance to the present and the future. This distinguishes between a dead tradition and a living one.

Une tradition vivante

Qu'y a-t-il de moderne dans l'art? L'exploitation populaire des notions de "moderne" ou "d'avant-garde" a dépouillé ces termes de leur crédibilité originale. Dans son meilleur sens, le terme "moderne" remonte au plus lointain de la tradition et des continuités historiques qui se projettent encore dans le présent, et sont transmises grâce aux nombreuses contributions des créateurs du passé. Malheureusement nous ne sommes pas suffisamment équipés aujourd'hui pour reconnaître ou confirmer ces apports significatifs à notre vision ou à notre conscience. Les frontières d'une tradition vivante sont difficiles à discerner immédiatement parce que "moderne" et mode contemporaine sont trop facilement confondus, et ces deux termes ne sont pas nécessairement synonymes. Seul l'avenir révélera ce qui, aujourd'hui, est vraiment moderne, et il montrera comment où et quand il a continué ou transformé le passé. Les traditions vitales en art ne sont pas de simples répétitions du passé mais elles maintiennent un rapport avec le présent et l'avenir. C'est ce qui distingue une tradition morte d'une tradition vivante.



9. DOUBLE PLANE STRUCTURIST RELIEF No. 6. 1970-1972.

*I paint my still lifes . . . for my coachman
who does not want them. I paint them so
that children on the knees of their
grandfathers may look at them while they
eat their soup and chatter. I do not paint
them for the pride of the Emperor of
Germany or the vanity of the oil merchants
of Chicago . . . I'd rather have the wall of a
church, a hospital, or a municipal building.*

Paul Cezanne

Since Cezanne, various mythologies of modernism and their interlinking webs of commercial and cultural promotion have dominated our time menacingly. We require new identifications, renewed relationships of Art to Nature, to Man and to Society, in both intimate, institutional, and environmental contexts. Without new creative integrations or interactions with Science, Technology, Music, Architecture, Philosophy, Language, Literature and all other fields and media of human experience, Art will continue to merely feed upon itself in shrinking isolation.

Je peins mes natures mortes... pour mon
 cocher qui n'en veut pas. Je les peins pour
 que les enfants sur les genoux de leurs
 grands-pères les regardent en marmottant
 leur soupe et en babillant. Je ne les peins
 pas pour l'orgueil de l'empereur d'Allemagne
 et la vanité des marchands de pétrole de
 Chicago... on ferait mieux de me donner
 un mur d'église, une salle d'hôpital ou de
 mairie.

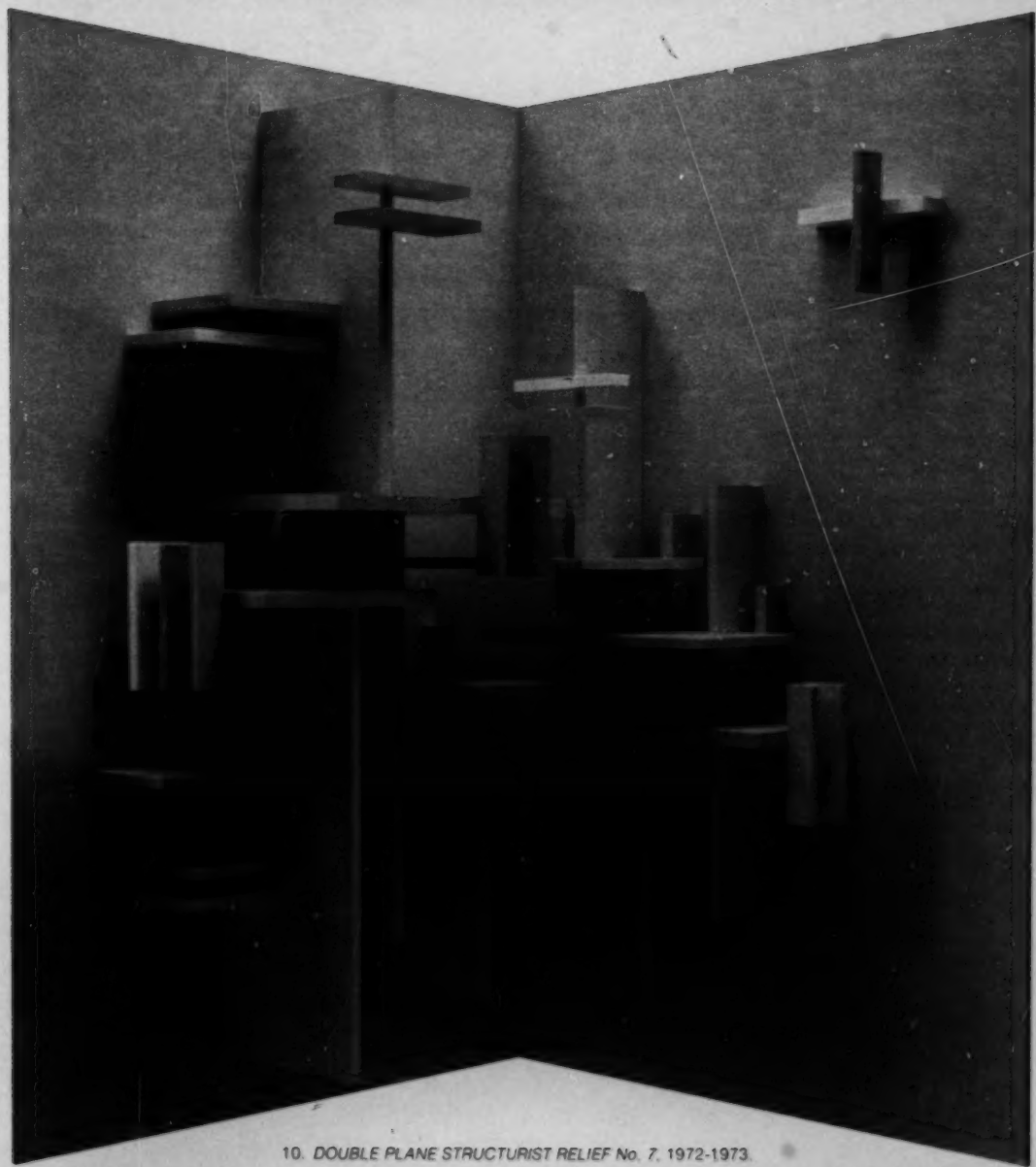
Paul Cézanne

Depuis Cézanne, diverses mythologies du
 modernisme et leur association à des promotions
 commerciales ou culturelles ont donné notre temps
 d'une façon monotone. Nous avons besoin de
 nouvelles identifications, de renouer les relations
 entre l'Art et la Nature, entre l'Homme et la Société,
 dans des contextes à la fois intimes, institutionnels,
 ou comme ceux de l'environnement. Sans de
 nouvelles intégrations à la science, à la technologie,
 à la musique, à l'architecture, à la philosophie, à
 la langue, à la littérature et à tout autre domaine ou
 media de l'expérience humaine, sans interactions
 créatrices avec ces éléments, l'Art ne saurait que se
 nourrir de sa seule substance et finirait par s'étioler
 dans son propre isolement.

Je peins mes natures mortes . . . pour mon cocher qui n'en veut pas, je les peins pour que les enfants sur les genoux de leurs grands-pères les regardent en mangeant leur soupe et en babillant. Je ne les peins pas pour l'orgueil de l'empereur d'Allemagne et la vanité des marchands de pétrole de Chicago . . . on ferait mieux de me donner un mur d'église, une salle d'hôpital ou de mairie.

Paul Cézanne

Depuis Cézanne, diverses mythologies du modernisme et leur association à des promotions commerciales ou culturelles ont dominé notre temps d'une façon menaçante. Nous avons besoin de nouvelles identifications, de renouer les relations entre l'Art et la Nature, entre l'Homme et la Société, dans des contextes à la fois intimes, institutionnels, ou comme ceux de l'environnement. Sans de nouvelles intégrations à la science, à la technologie, à la musique, à l'architecture, à la philosophie, à la langue, à la littérature et à tout autre domaine ou media de l'expérience humaine, sans interactions créatrices avec ces éléments, l'Art ne saurait que se nourrir de sa seule substance et finirait par s'étioler dans son propre isolement.



10. DOUBLE PLANE STRUCTURIST RELIEF No. 7, 1972-1973.

"Abstract" is an unfortunate term for an art utilizing such concrete realities as color, form, and structure. Yet we must distinguish between an art which imitates or represents the appearances or semblances of Nature and one which creates in a manner analogous to Nature creating.

Historically, Abstract art identified the fundamental reality of the picture plane and its unique capacities. In isolating the color plane in painting, Abstract art anticipated the constructed plane or color "molecule" with all its inherent potential as an elemental building unit. Where abstraction ends as a reductive entropic process, construction as a generative and integrative one begins. As a result of abstraction and through construction, new organic form and expression in art can continue to grow *toward* Nature—no longer as mirror but as parallel creation. The miraculous seed germ, among other biological organisms, offers a paradigm of creation with which art ever seeks new affinities.

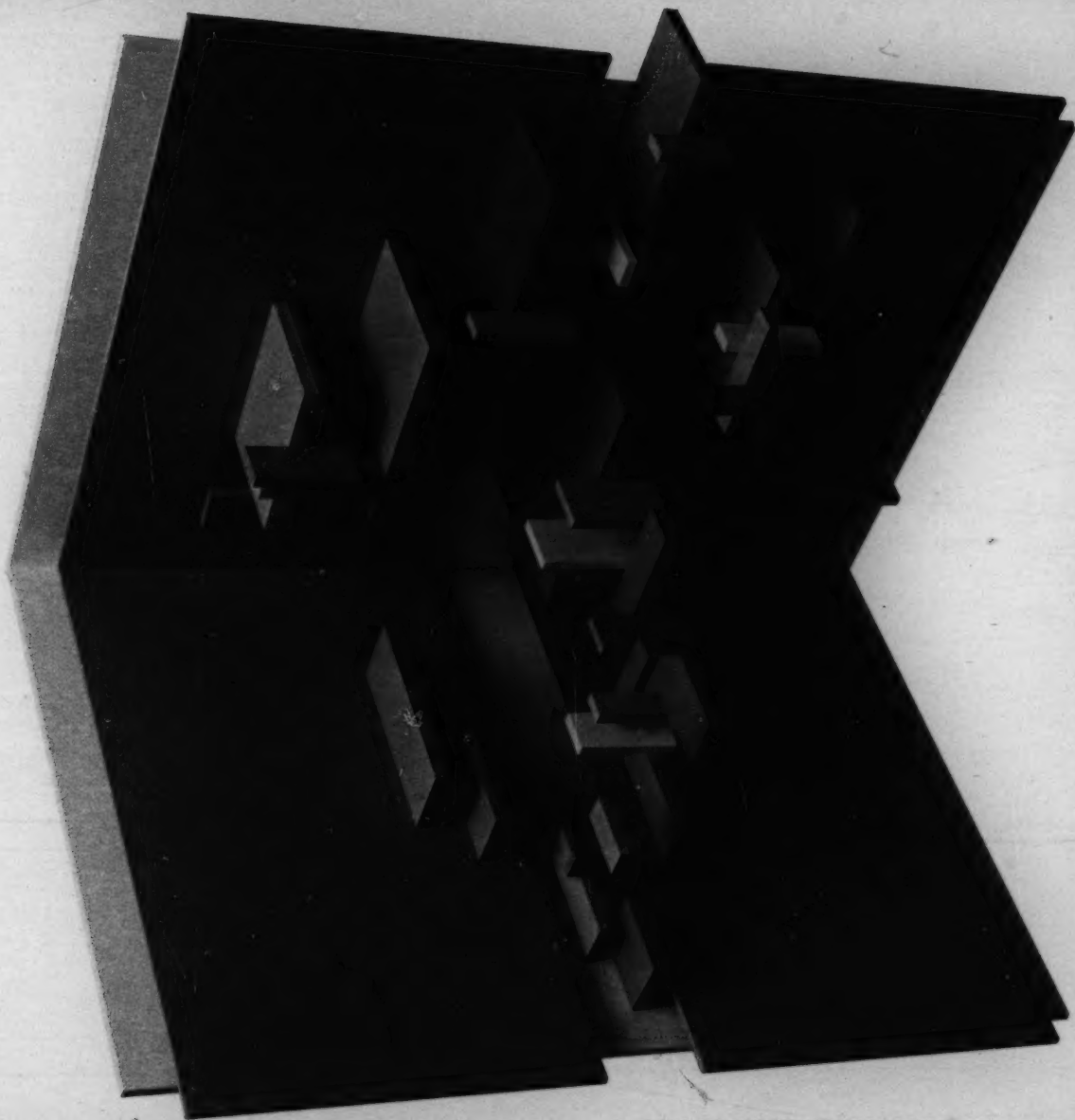
Adapté, est un terme inadéquat pour exprimer un
 et d'un autre des variétés aussi concrètes que la
 couleur, la forme et la structure. Pourtant il nous faut
 disposer d'un ou de plusieurs ou représenter la
 physiologie ou les actions de la Nature et celle
 du ciel d'une façon adéquate à ce que la
 Nature

Elle, en effet, l'art abstrait, et la nature
 fondamentaux du plan pictural et de ses doubles
 images. En reliant le plan couleur du tableau, l'art
 abstrait a enrichi le plan construit ou "moléculaire"
 couleur, et son potentiel interne comme unité
 fondamentale de construction. C'est là où a été
 l'opération comme processus intégratif de
 réduction, que commence la construction comme
 processus de régénération et d'intégration. Comme
 résultat de l'abstraction et de la construction une
 nouvelle forme organique, une nouvelle expression
 artistique peut être créée de croire vers la Nature
 — non plus comme fruit de celle-ci mais comme
 création parallèle. Les semences multiples, parmi
 d'autres organismes biologiques, offre un paradigme
 de création avec lequel l'art cherche toujours de
 nouvelles affinités.

"Abstrait" est un terme inadéquat pour étiqueter un art qui utilise des réalités aussi concrètes que la couleur, la forme et la structure. Pourtant il nous faut distinguer entre un art qui imite ou représente la physionomie ou les apparences de la Nature et celui qui crée d'une façon analogue à ce que crée la Nature. *analogous to Nature creating*



Historiquement, l'art abstrait établissait la réalité fondamentale du plan pictural et de ses qualités uniques. En isolant le plan couleur du tableau, l'art abstrait a anticipé le plan construit ou "molécule" couleur avec tout son potentiel inhérent comme unité fondamentale de construction. C'est là où s'arrête l'abstraction comme processus entropique de réduction, que commence la construction comme processus de régénération et d'intégration. Comme résultat de l'abstraction et par la construction une nouvelle forme organique et une nouvelle expression artistique peuvent continuer de croître vers la Nature —non plus comme miroir de celle-ci mais comme création parallèle. La semence miraculeuse, parmi d'autres organismes biologiques, offre un paradigme de création avec lequel l'art cherche toujours de nouvelles affinités.

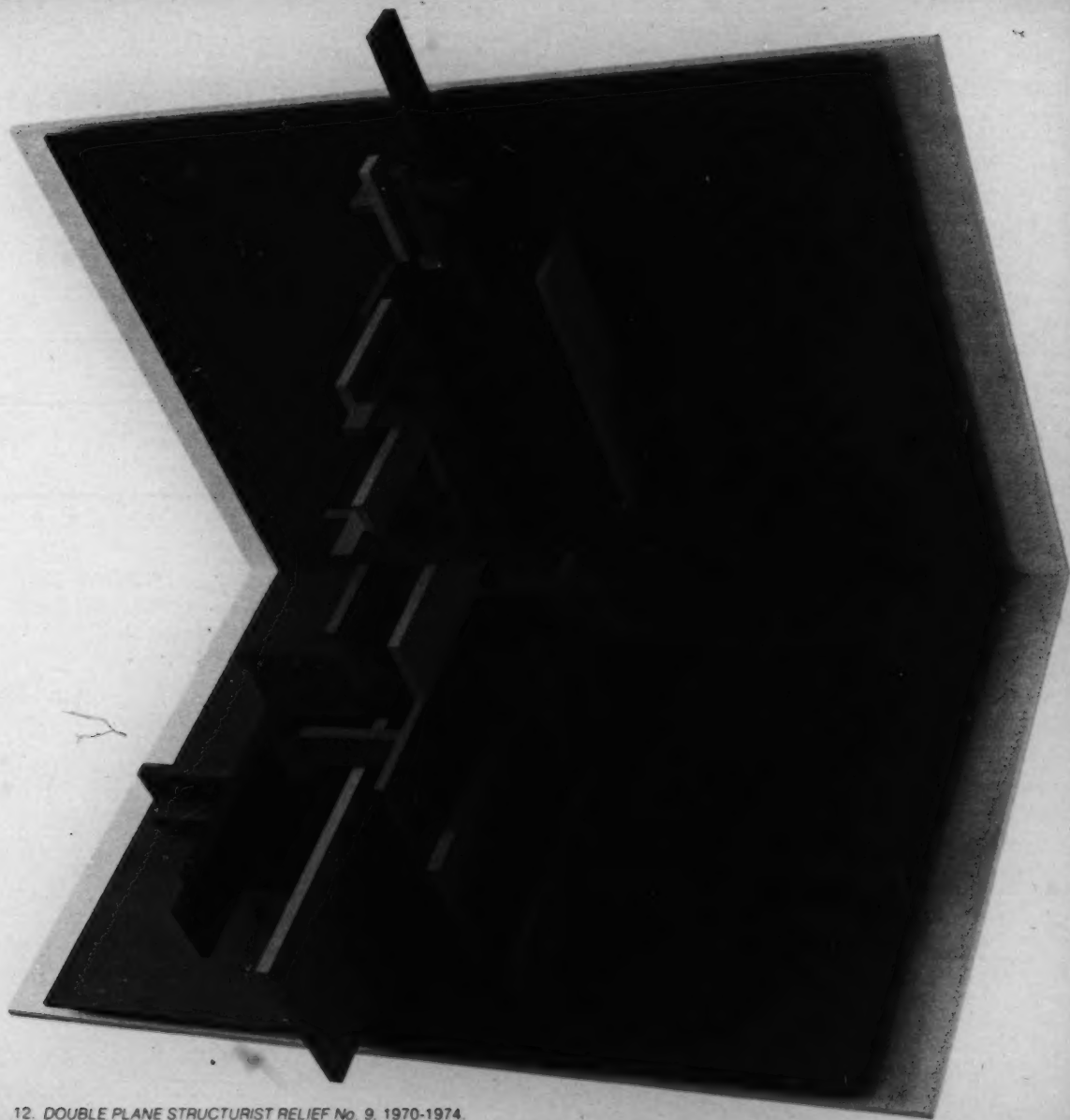


11. DOUBLE PLANE STRUCTURIST RELIEF No. 8. 1969-1973.

It is increasingly evident that abstraction in art, as in modern life, is reaching, or has already reached, a point of profound crisis. Either art can return to previous figurative or mimetic image-making and remain obscured in the giant shadow of photography and the film media; or it can continue to lose itself in minimal pattern making and decoration; or it can continue the struggle to elevate Abstract art to the level of a new reality which its early European and Russian pioneers originally perceived and initiated. The structurist relief is a part of this latter struggle, barely begun, toward an abstract constructive art, a plastic equivalent to music, that can still connect man with primeval Nature and has the moral and psychological dimensions capable of nourishing him in the 21st century.

Il est toujours plus évident que l'abstraction en art.
 tout comme dans la vie moderne, atteint, ou a
 déjà atteint, un point de base profonde. On peut
 l'art peut revenir à la création de bases profondes
 ou minimalistes d'autant et rester obscur, dans
 l'ombre, de la photographie et de la
 cinématographie, ou bien il peut continuer à se
 perdre dans la création de dessins de l'art Op, du
 Minimalisme et de l'art décoratif; ou alors il peut
 continuer la lutte pour l'art. Art abstrait au niveau
 d'une nouvelle réalité que les premiers pionniers
 ont créés et nous avons à l'origine perdue et
 minée. Le relief structurel fait partie de cette
 dernière lutte, à peine commencée, vers un art
 abstrait constructif, l'équilibre plastique de la
 musique qui peut encore révéler l'homme à la Nature
 primitive et qui possède les dimensions psycho-
 logiques et morales capables de le ramener au 21^e
 siècle.

Il est toujours plus évident que l'abstraction en art, tout comme dans la vie moderne, atteint, ou a déjà atteint, un point de crise profonde. Ou bien l'art peut revenir à la création des images figuratives ou mimétiques d'antan et rester obscurci dans l'ombre géante de la photographie et de la cinématographie, ou bien il peut continuer à se perdre dans la création de dessins de l'art Op, du Minimalisme et de l'art décoratif; ou alors il peut continuer la lutte pour hausser l'Art abstrait au niveau d'une nouvelle réalité que les premiers pionniers européens et russes avaient à l'origine perçue et initiée. Le relief structuriste fait partie de cette dernière lutte, à peine commencée, vers un art abstrait constructif, l'équivalent plastique de la musique, qui peut encore relier l'homme à la Nature primitive et qui possède les dimensions psychologiques et morales capables de le nourrir au 21^e siècle.



12. DOUBLE PLANE STRUCTURIST RELIEF No. 9. 1970-1974.

Notes biographiques:

- 1922 Né le 28 décembre à Milwaukee, Wisconsin.
- 1945 Licence-es-Sciences de l'Université du Wisconsin, Milwaukee.
- 1947 Reçoit le prix du Centre des Arts Walker, Minneapolis, pour *Marble Head*.
- 1950 S'installe au Canada et enseigne à l'Université de la Saskatchewan, Saskatoon.
- 1954 Maîtrise-es-Sciences de l'Université du Wisconsin.
- 1956 Commission d'une Construction en aluminium pour l'Edifice de la Fédération des Enseignants de la Saskatchewan, Saskatoon.
- 1958 Commission du Relief Structuriste, Edifice de la Faculté des Lettres et Sciences, Université de la Saskatchewan, Saskatoon.
- 1960 Fonde la revue internationale d'art THE STRUCTURIST.
- 1962 Commission de Relief Structuriste en acier et émail pour la face sud de l'aéroport international de Winnipeg.
- 1965 Exposition rétrospective (50 oeuvres) au Musée d'art Mendel, Saskatoon.
- 1965 Exposition de Reliefs Structuristes (20) à la Galerie Kazimir, Chicago.
- 1967 Exposition de Reliefs Structuristes (20) à la Galerie Kazimir, Chicago.
- 1968 Reçoit l'Allied Arts Medal de l'Institut Royal d'Architecture du Canada.
- 1969 Expose 8 Reliefs Structuristes au Musée d'Art Contemporain, Chicago; au Musée d'Art Herron, Indianapolis; à la Cranbrook Academy of Art, Michigan; au High Museum, Atlanta.
- 1970 Mention honorable pour trois Reliefs Structuristes à la Second International Biennial Exhibition, Medellin, Colombie, Amérique du Sud.